
Un-Scene III in WIELS

Stefaan Vervoort

DE WITTE RAAF

Editie 176 juli-augustus 2015

(<http://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/144>)

In 2008-2009 presenteerde WIELS onder de titel *Un-Scene* voor het eerst een tentoonstelling over de hedendaagse kunstscene in België. Devrim Bayar, Charles Gohy en Dirk Snauwaert selecteerden twintig kunstenaars die uit België afkomstig zijn of er wonen, en geboren zijn tussen 1965 en 1982. Sommigen onder hen – zoals Koenraad Dedobbeleer, Vaast Colson, Agentschap, Lucile Desamory en Jimmy Robert – waren op dat moment nog niet zo bekend, anderen hadden reeds op internationale podia tentoongesteld. Zo vertegenwoordigde Valérie Mannaerts in 2003 (samen met Sylvie Eyberg) België op de Biënnale van Venetië, en hadden Simona Denicolai & Ivo Provoost, Harald Thys & Jos de Gruyter en François Curlet al deelgenomen aan internationale en vrij gerenommeerde biënnales, zoals die van Boekarest, Lyon en Berlijn. De bedoeling van *Un-Scene* was om, in de woorden van de curatoren, 'een groot overzicht en de structuur te schetsen van actuele kunstenaars in en uit België', wars van een 'nationale logica' en vanuit een 'internationaal perspectief' dat gekenmerkt wordt door 'het geopolitieke spectrum van globalisatie en mobiliteit en de zich vormende transnationale identiteiten'. Meer bepaald zetten de curatoren zich af tegen de vigerende discoursen over Vlaamse, Waalse of Belgische identiteit. *Un-Scene* koesterde met andere woorden de ambitie om het begrip 'scene' niet als een homogene entiteit, maar in zijn onbepaaldheid en expliciete heterogeniteit op te vatten. Het ging er om verbanden te leggen tussen in wezen internationaal opererende kunstenaars, die als het ware toevallig actief zijn op Belgisch grondgebied. De essays in de catalogus (een bescheiden publicatie in magazinevorm) van sociologen Pascal Gielen en Daniel Vander Gucht behandelden de notie van een scene respectievelijk als een sociale organisatievorm (die een flexibele identiteit en collectiviteit toelaat) en als een culturele graadmeter (die de 'waarde' van kunst bepaalt én vertroebelt).

In 2012 organiseerde WIELS een tweede editie van *Un-Scene* (zie de recensie van Caroline Dumalin in *De Witte Raaf* nr. 159). Uit het volgnummer II in de titel en uit de inleiding van het begeleidende boekje blijkt dat *Un-Scene* inmiddels tot een vast en terugkerend format was gepromoveerd. Opnieuw stond een heterogene notie van de kunstscene centraal en ook dit keer werden zowel minder als meer bekende kunstenaars getoond. Nieuw was echter dat voor een beperkter deelnemersveld werd gekozen: de curatoren, Elena Filipovic en Anne-Claire Schmitz, selecteerden slechts twaalf kunstenaars, geboren tussen 1971 en 1989. Zo kon een ruimer beeld van de respectievelijke oeuvres worden gegeven. *Un-Scene II* wilde dan ook een tentoonstelling van 'artistieke praktijken' in plaats van 'werken' zijn, of in de woorden van Filipovic en Schmitz: 'In plaats van vele kunstenaars te tonen met elk een 'representatief' werk, hebben we doelbewust getracht om met *Un-Scene II* een complex beeld

van processen, reflecties en werkmethodes – in een woord, de praktijk – van de deelnemende kunstenaars te laten zien.' Daarnaast werd het feit dat veel kunstenaars 'dubbelrollen' in de kunstwereld vervulden door Filipovic en Schmitz als een thema naar voor geschoven: de deelnemers waren naast kunstenaar ook curator (Olivier Foulon, Michael Van den Abeele, Peter Wächtler), galeriehouder (Harold Ancart en Steinar Haga Kristensen), uitgever (Sophie Nys) of radiomaker (Gerard Herman) – en die veelzijdigheid zou een kenmerk zijn dat 'het maken van kunst in België diepgaand bezielt en doorkruist'. De focus op 'artistieke praktijken' resulteerde in een tentoonstelling waarin meerdere werken en projecten per kunstenaar werden getoond, in telkens een andere samenhang en constellatie. Een 'nevenprogramma' – met de uitgave van een publicatie en langspeelplaat, naast lezingen, filmvertoningen en performances – gaf mee uiting aan de diversiteit van de getoonde praktijken.

Voor *Un-Scene III* selecteerden Devrim Bayar en kersvers hoofdcuratrice Zoë Gray dertien kunstenaars, geboren tussen 1970 en 1990. In hun beknopte toelichting knopen de curatoren deels aan bij de voorgaande edities, onder meer wat betreft de notie van een 'anti-scene'. Met dertien kunstenaars wordt het deelnemersveld net als bij *Un-Scene II* beperkt gehouden. Daarnaast worden – althans in het discours van de curatoren – nieuwe klemtonen gelegd. Zo wordt de connotatie van het 'ongeziene' in de titel benadrukt, wat zou wijzen op de relatieve onbekendheid van (al) de geselecteerde kunstenaars. De meeste deelnemers zijn vertegenwoordigd door Belgische of buitenlandse galeries, stellen Bayar en Gray, maar weinig hebben al internationale aandacht genoten. Ten tweede wordt de nadruk gelegd op Brussel als culturele voedingsbodem: in tegenstelling tot de voorbije edities resideren alle deelnemers in Brussel, met uitzondering van Freek Wambacq (die in Brussel geboren is, maar in Amsterdam woont). Bij de tentoonstelling werd een publicatie uitgegeven bestaande uit dertien kleine bandjes, elk gewijd aan één kunstenaar en voorzien van een interview door de curatoren. Op die manier wordt de individualiteit van de dertien oeuvres benadrukt. Niettemin stellen Bayar en Gray dat er 'enkele gemeenschappelijke thema's' te ontdekken vallen, zoals 'de impact van digitale beeldvorming op de manier waarop we kijken en beelden creëren, een interesse in schoonheid, technische vaardigheid en het decoratieve; het zich toe-eigenen van kunstwerken en het uitbesteden van de eigenlijke creatie; het evoceren van een afwezig of onstoffelijk geworden lichaam'.

De tentoonstelling is verspreid over twee verdiepingen. De eerste verdieping is erg geslaagd. De opstelling legt prikkelende verbanden tussen de werken, zonder hun specificiteit en eigenheid te negeren. Zo maakt de eerste zaal een spannende 'driehoek' tussen het uiteenlopende werk van Leen Voet, Stephanie Kiwitt en Freek Wambacq. De schilderijen van Voet – die eerder in Netwerk (Aalst) te zien waren – tonen interieurs van modernistische, naoorlogse kerkinterieurs in België. De interieurs zijn in felle kleuren geschilderd (wat hun diepte en realisme wegneemt), en gemonteerd op zware, houten schragen (wat de beelden monumentaal maakt). Ze handelen over de spanning tussen religiositeit en moderniteit die spreekt uit de naoorlogse kerkarchitectuur van Léon Stynen of Jacques Dupuis, en uit de transformatie van het devote beeld tot moderne abstractie.

De bijdrage van Freek Wambacq gaat op een analoge manier – maar eerder latent – over abstrahering en moderniteit. Wambacq presenteert vijf tafels met

daarop gekleurde plassen artificieel slijm (*Such-and-such, which I call so-and-so*, 2015); drie zwart-witfoto's van de kunstenaar die aan het hoofd gemasseerd wordt (*Maux de tête*, 2012); en een leeg A4-velletje uit een notitieschrift ingekaderd achter glas, waarover (op het glas getypte) namen van ingrediënten zweven (*Quand tu masses ta salade, masses-tu le chou frisé seulement?*, 2015). Het slijm dient om lichaamsvocht in films te simuleren, maar in de installatie gaat het vooral om de – gesuggereerde – tactiele en auditieve kwaliteiten van het goedje. De twee andere werken roepen lichamelijke sensaties (de 'massage') en smaken (de 'salade') op – maar net als bij het slijm op de tafels van Wambacq voelen of smaken we niets. Eerder gaat het Wambacq om het oproepen van een artificiële en 'lichte' lichaamservaring – en dus om een radicaal cerebrale versie van de realiteit. Zoals de religieuze ervaring bij Voet, worden tast, smaak en gehoor uitgehold tot een 'idee' of tot een beeld waar we nog slechts naar kunnen kijken.

Stephanie Kiwitts groot afgedrukte en op de muur bevestigde fotoreeks *CHOCO CHOCO* (2015) toont close-upbeelden uit een chocoladeatelier. Een eerste reeks van drie beelden – gepresenteerd tegenover de werken van Leen Voet – alludeert op het artisanale maakproces: we zien achtereenvolgens een vrouw in werkpak, een spiegelende chocolademassa en een hand met chocoladeresten. Bij twee andere beelden – in de ruimte met werk van Wambacq – is het menselijke aandeel onzichtbaar: we worden enkel geconfronteerd met de tactiliteit en de haast abjecte natuur van vloeibare chocolade, en met de industriële installatie – de leiding waaruit chocolade vloeit – waarmee deze wordt geproduceerd. Zowel de productiemethode als de smaakervaring wordt vertaald in een gemanipuleerd 'beeld' met een overweldigende visualiteit, onder meer door de toepassing van methodes uit de reclame, zoals het fragmenteren en het opblazen van details tot monumentale proporties. Kiwitts fotoreeks spreekt niet expliciet over moderniteit, maar haar beelden resoneren wel met de monumentaliteit in de installatie van Voet en de 'moderne lichaamservaring' bij Wambacq.

Een vergelijkbare en meer expliciete 'driehoek' ontstaat in de achterste ruimte, waarin werken van Marnie Slater, Kiwitt en Erika Hock met elkaar dialogeren. In Marnie Slaters schilderij staat het 'linguïstische' lichaam centraal: een triptiek toont een klaslokaal met een schoolbord waarop termen geschreven staan, soms fonetisch, die lichaamsdelen aangeven (*butt, fingers, genitals, torso, skull, maar bijvoorbeeld ook 'blood [blad]*'). Het werk herinnert sterk aan de didactische schilderijen van Thomas Huber (°1955), waarin vaak taal wordt ingezet om beelden en kijkprocessen te analyseren. Slaters werk vraagt ons als het ware om het beeld van ons lichaam opnieuw 'aan te leren'; maar kennen we dit lichaam daarom ook? Hoe hard we ook puzzelen met deze begrippen, écht begrijpen kunnen we het lichaam niet. Het is Slater niet te doen om een kritiek op de beeldcultuur, maar om de zin en onzin van 'nieuwe' verschijningsvormen van en theorieën over lichamelijkeheid.

De fotoreeks *GYM* (2012) van Kiwitt toont fitnessklanten in ambivalente poses: ze lijken bewegingen uit te voeren, maar staan of zitten ook duidelijk stil, om te poseren voor de camera. De lichamen op de middelgrote, in zwart-wit en kleur afgedrukte foto's worden stevast gecoupeerd ter hoogte van het hoofd en de knieën, wat de nadruk legt op de (vaak gespierde) romp. Vijf beelden van sporters zijn vergezeld van twee foto's van een onbemand fitnessstoestel: is het

lichaam hier afwezig, of is het verdwenen? Wat Kiwitt benadrukt, is dat het moderne lichaam tegelijk volumineuzer én oppervlakkiger, dat wil zeggen 'beeldmatiger' wordt. De foto's handelen niet alleen over lichamelijkeheid, maar gaan ook over zelfcultivering, competitiviteit en ijdelheid – en hoe ze in het fotografische beeld aan bod worden gebracht.

Het werk van Erika Hock is letterlijk lichter: zij maakt buissculpturen die alluderen op modernistisch meubilair en zich tegelijk het lichaam letterlijk ter sprake brengen. Twee profielen van een neus zijn aan de muur bevestigd; twee andere, frivole sculpturen bevatten lampen, maar lijken vooral (ongemakkelijke) lichaamsposities te evoceren; en nog twee andere werken houden het midden tussen een stoel, klimrek en minimalistisch object. De werken, alle getiteld *Elbows & Knees* (2015), kunnen als antropomorfe versies van modernistisch design worden gezien, maar alluderen ook op de 'persoonlijkheid' die we al te vaak toeschrijven aan (vintage-)designobjecten. De installatie is minder complex dan de werken van Slater en Kiwitt – maar net de geslaagde combinatie met deze kunstenaars laadt het werk van Hock op met extra betekenissen en associaties.

De inhoudelijke alchemie tussen de werken op de eerste verdieping is op de tweede verdieping veel minder aanwezig. Deels is dat te wijten aan de opstelling. Ongelukkig is bijvoorbeeld dat in de eerste zaal werken van Kasper Bosmans, Hedwig Houben en Béatrice Balcou getoond worden die alle in een gelijkaardige houtsoort zijn uitgevoerd, wat materiële gelijkenissen op inhoudelijke verschillen doet primeren. Daarnaast wegen sommige bijdragen te licht. In de eerste ruimte presenteert Jean-Baptiste Bernadet een grote hoeveelheid beschilderde en geglaazuurde keramische schalen (*Untitled (Plates)*, 2014) in een gridstructuur. De werken zouden aan 'de Europese traditie van decoratieve schotels als interieurdecoratie' en aan gevels van bepaalde Italiaanse kerken refereren, maar teren te veel op het ambachtelijke patina van keramische schalen zonder meer. Tegelijk vormt de seriële presentatie in een grid een al te makkelijke truc om conceptuele distantie te suggereren.

The Collector and its Host (2015) van Hedwig Houben is een installatie met sculpturale replica's uit eerdere films en performances: onder meer een sportschoen, een miniatuurversie van een Rietveld-stoel en enkele geometrische vormen worden op houten legplanken uitgesteld, die elke dag door WIELS herschikt worden. Het werk reflecteert aldus op de contingentie van de relaties binnen een oeuvre, maar het is al bij al een magere spin-off van Houbens eerdere (en meer complexe) projecten. Kasper Bosmans toont vier werken: een strakke vloersculptuur met een glooiend zwart oppervlak gevuld met melk; een reeks monochrome doeken die blootgesteld werden aan rook die vrijkomt bij het verbranden van uiteenlopende materialen; een ladekast met in eiwit getekende lijntjestekeningen op papier en met raadselachtige pictogrammen in de hoeken; en een gouache met heraldische pictogrammen die het maakproces van de drie andere werken symboliseren en die, als een visuele versie van de titelkaartjes in tentoonstellingen, verwijzen naar de andere werken van Bosmans in de tentoonstelling. De drie werken confronteren telkens een abstract of 'modernistisch' met een oud, traditioneel, regionaal, 'primitief' of ongecultiveerd element: het minimalistische bassin versus de melk, een reeks seriële schilderijen met een 'geur'; een strakke ladekast (en dito lijnpapier) met heraldiek en eiwit (het bindmiddel van oude schilderkunst). Deze

tegenstellingen zijn soms wat makkelijk of vergezocht, maar ze getuigen wel van een eigenzinnige, haast absurdistische praktijk waar je niet meteen vat op krijgt.

Ook in de opstelling in de achterste zaal is de kwaliteit van de werken erg wisselend. De fotogrammen van Sébastien Bonin (*Navajo*, 2015) zouden verwijzen naar Indiaanse wandtapijten – maar net als bij Bernadet gaat het om een vormelijke relatie die verder geen betekenis krijgt. Interessanter zijn de werken van (opnieuw) Hedwig Houben en van Béatrice Balcou, die allebei films tonen waarin de kunstenaar in beeld verschijnt en (kunst)objecten manipuleert. In Houbens *The Good, The Bad, The Happy, The Sad* (2014) mijmert de kunstenaar over het waardeoordeel en de artistieke creatie, terwijl ze deeltjes plasticine van een witte sculptuur op een zwarte sculptuur overbrengt en omgekeerd. Deze objecten staan voor betekeniskoppels – zoals 'goede' en 'slechte' sculptuur, of de 'productie' en 'receptie' van de kunst – die in de film besproken en dialectisch aan elkaar gekoppeld worden. De film (of de performance) van Balcou toont de kunstenaar die (kunst)objecten zorgvuldig uitpakt, installeert en vervolgens weer inpakt. De rol van de kunstenaar als administrator en scenograaf, en het omslaan van rationaliteit in ritualisme, staan centraal. Jammer genoeg staan ook hier formele overeenkomsten een meer inhoudelijke dialoog tussen de werken in de weg. De video's worden in aparte kabinetjes getoond, maar de overduidelijke, formele correspondentie tussen deze werken – in beide gevallen gaat het om films waarin de kunstenaar optreedt terwijl zij 'objecten' manipuleert – dreigt de conceptuele verschillen niettemin te doen ondersneeuwen. Ook de dialoog tussen de 'wandtapijten' van Bonin en een installatie van Houben met de twee reeds genoemde sculpturen, geplaatst op een tapijt, is zuiver formalistisch. Zulke vormelijke analogieën kunnen de blik en de toeschouwer een enkele keer sturen, maar ze storen bij overmatig gebruik.

Un-Scene III is een wisselvallige tentoonstelling, die uiteenvalt in twee helften. Op de eerste verdieping wordt op een inhoudelijke (en zinnige) manier over moderniteit en vervreemding, en meer specifiek over 'digitale beeldvorming' en 'het afwezige lichaam' gereflecteerd. De scenografie resulteert hier in gedurfde en spannende combinaties, waarbij kunstenaars op basis van conceptuele affiniteiten worden samengebracht. Op de tweede verdieping resulteert de interesse van de curatoren in 'schoonheid, technische vaardigheid en het decoratieve' in een teleurstellend ensemble, waarbij een aantal werken van matige kwaliteit te zeer teren op een louter ambachtelijk patina.

Un-Scene III, tot 9 augustus in WIELS (Centrum voor hedendaagse kunst), Van Volxemlaan 354, 1180 Brussel (02/340.00.53; wiels.org).

De Witte Raaf

Postbus 1428, B-1000 Brussel

Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be

(<mailto:info@dewitteraaf.be>)

